



Há algo além de lá: identidade, pertencimento e espaço narrativo em *O céu de Suely* *There is something beyond there: Identity, belonging and narrative space in Love for sale*

Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira¹

Luiz Antonio Mousinho Magalhães²

¹Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), mestre em Letras pelo mesmo programa (2014), graduada em Comunicação Social (2010), também pela UFPB. Membro do Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção do Sentido. Pesquisa financiada pela CAPES. E-mail: rayssademedeiros@gmail.com

²Professor Associado III do Departamento de Comunicação e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); bolsista de produtividade em pesquisa - PQ, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Coordena o Grupo de Pesquisa sobre ficção e produção de sentido. E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

Palavras-chave: cinema; pertencimento; espaço; personagem; *O céu de Suely*.

Key words: cinema; belonging; narrative space; character; *Love for sale*.

Uma vez que o sujeito é fragmentado e descentrado a identidade também o será. Hermila revela-se desde o princípio como uma personagem de múltiplas filiações, seu caráter identitário multifacetado é insinuado desde o início da narrativa fílmica. Quando ela está no ônibus, voltando a Iguatu a conhecemos em uma viagem exaustiva, tomando conta de uma criança pequena. Isso para, logo em seguida, a vemos, ainda no ônibus, de pé, fumando, ao lado de uma placa de “é proibido fumar”. Uma pequena transgressão, enfatizada pela *mise-en-scène*, que começa a revelar ao espectador o caráter multifacetado da protagonista. Como ressalta Kholena Merer (apud HALL, 2006, p.9): “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.”

Não obstante sua importância, mas considerando a dificuldade de tratá-la, é que Hall (2000) diz que a identidade é um conceito que se deve operar “sob-rasura” e propõe trabalhar com a identificação, não por acreditar que o termo traga menos complicações implicadas, ou mesmo que seja um sinônimo, porém, podemos perceber que a identificação nos permite pensar em processo, explicitando assim seu caráter efêmero, mutante.

O movimento em busca de uma identidade que nunca se completa – pois é, por definição, fragmentada e está sempre em processo – perpassa toda a ação da protagonista Hermila. Hall (2000) lembra ainda que, para o senso comum, a identificação é construída através do reconhecimento de características, origens ou ideais partilhados com outras pessoas ou grupos. Este reconhecimento acarretaria no fechamento do grupo em uma base de solidariedade e fidelidade. Em contraste com esse pensamento, a abordagem discursiva, com a qual Hall (2000) se propõe a trabalhar, vê a identificação como “uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre em processo. Ela não é nunca completamente determinada – no sentido de que se pode ganhá-la ou perdê-la; no sentido de que ela pode ser sempre sustentada ou abandonada” (HALL, 2000, p.106).

Os processos de identificação pelos quais Hermila passa são transitórios, múltiplos e muitas vezes simultâneos. A inadequação que enxergamos na personagem só explicita a impossibilidade de comunhão total, inerente à socialização humana. No entanto, o filme opta por dar um destaque ainda maior a essa condição ao construir uma Hermila tão inquieta e tão consciente dessa incompletude. Mesmo quando passa por situações nas quais vemos que há uma identificação, ainda que temporária, como na sua relação de amizade com Georgina, aquilo que falta sempre a acompanha. As duas se aproximam, divertem-se juntas, dividem algumas

convicções; mas, embora flerte com a possibilidade de seguir os mesmos caminhos profissionais da amiga, Hermila não consegue identificar-se como prostituta. Ela se aproxima o suficiente da atividade para fazer sexo em troca de dinheiro, mas repele a possibilidade de adotar a prática como algo rotineiro. Para ela, fazer sexo por dinheiro com vários homens a tornaria algo, traria a ela uma identificação que ela rechaça. Essa estratégia de não identificação está explícita na fala de Hermila quando conversa com sua tia Maria e conta, primeira vez, da rifa que está organizando. “Putá nada! Putá trepa com todo mundo, eu só vou trepar com um.” Vemos, afinal, que mesmo “uma vez assegurada, ela [a identificação] não anulará a diferença. A fusão total entre o eu e o outro que ela sugere é, na verdade, uma fantasia de incorporação” (HALL, 2000, p. 106).

O não pertencimento da personagem é assinalado por símbolos de estranhamento. Vemos isso por meio de sua constituição física, a exemplo do seu cabelo, mencionado como marca de diferença em três momentos distintos, em razão do estilo “moderno” (tingido apenas na frente): o primeiro quando sua tia lhe pergunta se aquilo seria moda em São Paulo (apontando que não é em Iguatu); o segundo quando João, um ex-namorado de quem ela se reaproxima, diz que “gostou do cabelinho”, que teria ficado “estranho, mas bonito”; o terceiro, mais tenso, quando a vendedora que vai confrontá-la por causa da rifa diz que procurava por uma “puta chamada Suely, com o cabelo meio loiro e meio ruim”.

Durante toda a narrativa vemos a personagem Hermila marcar diferença e estranhamento através de suas escolhas e ações, que a colocam como oposto, como abjeto, contrário às identidades das quais ela não faz parte. É na relação com o seu contrário que um termo estabelece seu sentido “afirmativo”. “As identidades podem funcionar ao longo de toda a sua história como pontos de identificação e apego, apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em exterior, em abjeto” (HALL, 2000, p.110). O que se dá com Hermila é exatamente esse processo.

A modernidade capitalista trouxe a substituição da organização social em comunidades pela organização em sociedade (TOURAINÉ, 1999). A comunidade, baseada nas relações imediatas e visíveis, deu lugar à sociedade, fundamentada na racionalidade. No entanto, a modernidade tardia impulsionou um movimento paradoxal que surge da hibridização entre o global e o local, de que fala Canclini (1997). A sociedade se mantém, suas estruturas são solidificadas, no entanto, há um movimento pela volta da comunidade, que não vem para substituir, mas para coexistir. “Das ruínas das sociedades modernas e de suas instituições saem, por um lado, redes

globais de produção, de consumo e de comunicação e, por outro lado, uma volta à comunidade” (TOURAINÉ, 1999, p.10).

Só em razão da vida social dividida em comunidade e sociedade temos ao menos dois tipos de vivência, das quais nos fala Touraine (1999). Segundo ele, “uma parte de nós mesmos mergulha na cultura mundial, enquanto a outra parte, privada de um espaço público onde se formariam e se aplicariam normas sociais, se fecha no hedonismo ou na busca de pertencimentos imediatamente vividos” (TOURAINÉ, 1999, p. 14). Hermila nos mostra essas duas esferas na sua constituição enquanto personagem. Ela transita entre sua existência pública, na vida em sociedade, à procura de trabalho, de um lugar social, na vida em família, aquela que apresenta em público; mas é nas fugas hedonistas, do particular, em que ela encontra satisfação e as “pertencimentos imediatos” de que fala Touraine (1999). É no gozo da festa, das drogas e do sexo em que ela realiza a comunhão que não alcança no convívio cotidiano.

Mauro Wilton de Sousa (2010) professa a noção de pertencimento cada vez mais em voga, já que aparece atrelada à comunidade, trazida de volta pela modernidade tardia. “Se pertencimento também é expressão marcante de uma crise de nossa era, é tanto mais buscado à medida que a sociedade não provê condições de realizá-lo, e identidade e pertencimento se confundem” (SOUSA, 2010 p.40). É por meio da busca pela identidade que se reivindica o pertencimento. Eu irei pertencer àquela comunidade com a qual me identifico. No entanto, essa busca é ingrata, uma vez que sabemos que a noção de identidade é problemática, incompleta, fragmentada e temporária. Os processos de identificação, temporária, irão guiar as pertencimentos do indivíduo. Todo o percurso de Hermila nos revela esse processo, de identificações temporárias, que constroem a personagem.

A Hermila que nos é apresentada carrega múltiplas posições de sujeito, algumas que ela chega a abandonar, ao longo do seu caminho. A mãe coexiste com a jovem que tem anseios de prazer e liberdade, a garota fragilizada pelo abandono é substituída pela mulher ousada que cria uma rifa inusitada. Situações limite confirmando que “as identidades não são nunca unificadas; [...] que elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2000, p.108). Pela perspectiva discursiva adotada por ele, Hall (2000), ao tratar de identidade, toma da Análise de Discurso a noção de interpelação do sujeito pela ideologia advinda de Althusser (1971). Segundo essa perspectiva o sujeito é chamado pelos diversos discursos e práticas discursivas a ocupar diferentes posições, as chamadas “posições de sujeito”; é mais fácil perceber a multiplicidade identitária advinda da multiplicidade de posições de sujei-

to, adotadas em razão das várias práticas discursivas que estão presentes na narrativa e que convocam a personagem a se posicionar nas mais diferentes situações.

Os discursos da família, da moral social, regulam as ações de Hermila, fazendo-a repelir a possibilidade de tornar-se prostituta, no entanto, as práticas do corpo e da liberdade sexual, presentes no cotidiano dos jovens do lugar, a fazem pensar em uma alternativa que conjuga posições antagônicas, sendo a rifa resultado de identificações múltiplas. Fica claro então que as questões centrais da identidade são multiplicidade e temporalidade. A identidade é plural e se encontra sempre em construção.

Hermila, de volta à sua cidade de origem, após uma tentativa de viver e trabalhar em São Paulo, não se adaptou à metrópole, onde, segundo ela, “não dava mais para ficar, pois tudo era caro demais”. No entanto, essa volta traz a Iguatu uma outra Hermila, transformada pela experiência do grande centro, com seus cabelos “modernos”, suas ideias de negócios e algo mais que se revela na inquietude da personagem.

A perspectiva discursiva traz a historicização como condição primordial na formação das identidades. Na modernidade tardia, a globalização vem à baila na historicização e se coloca como fator influenciador da formação das identidades. Em razão dela, a compressão espaço-temporal modifica a relação da identidade com o lugar de origem. O grande número de migrações em direção às grandes cidades engendra novas articulações entre global e local e acaba por reconfigurar a relação dos sujeitos com seus lugares. Assim como Canclini (1997), Hall também acredita que “ao invés de pensar no global como substituindo o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local” (HALL, 2006, p. 84).

Com o passar do tempo e a mudança do panorama que esperava (Mateus, o pai de seu filho, que não volta, como ela acreditava que voltaria), o não pertencimento de Hermila àquela comunidade fica mais claro. O que acontece com Hermila – que não se adapta a São Paulo, não se adapta a Iguatu e provavelmente não se adaptará a Porto Alegre, para onde parte no final do filme – é o que Hall (2006) chama de tradução.

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas detêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são, e nunca serão,

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 141

Na cena final, vemos Hermila, a caminho de Porto Alegre, e vemos João, que tenta demovê-la da ideia de partir. Assim como em sua chegada, o rosto de Hermila aparece outra vez em close, dentro do ônibus, mas desta vez ela está posicionada no lado oposto da tela e do ônibus. Uma mudança de rota, de direção. A estrada, fora de foco, aparece na janela. A personagem carrega uma expressão que transita entre tranquilidade e reflexão. O ônibus em que ela vai embora é mais moderno que o

primeiro, no qual ela chega, mais confortável.

A estrada e o céu azul aparecem em plano médio, a câmera se move em panorâmica, até que percebemos que ela está seguindo o ônibus em que Hermila está indo embora. De repente, um motociclista entra no quadro, posicionando-se atrás do ônibus. O motociclista oscila de um lado a outro da pista, de um lado a outro do quadro; ele se prepara para ultrapassar. O rosto de Hermila volta a aparecer em close dentro do ônibus. Na janela, ao lado de Hermila, vemos o motoqueiro ao lado do ônibus. É João. Hermila vira o rosto e o vê pela janela.

Em plano fechado, vemos o rosto de João pela janela, a princípio desfocado, ele, de repente, entra em foco novamente. O motociclista se ergue, ficando de pé na moto, seu rosto é triste, neste momento ele sai de foco novamente e a câmera se move mostrando o rosto de Hermila, voltado para ele.

Em plano geral novamente, vemos o motoqueiro e o ônibus na estrada. O motoqueiro desacelera e passa do lado para trás do ônibus mais uma vez. Ele oscila na pista e sai de campo. A câmera nos deixa ver Hermila, em plano fechado. A cabeça recostada na poltrona, ela vira o rosto para o lado contrário à janela. Novamente recosta a cabeça na poltrona, vira o rosto em direção à janela e esboça um leve sorriso.

Em plano aberto, a câmera, parada, deixa-nos ver a placa que limita a saída da cidade. Vemos o ônibus passar pela placa e continuar pela estrada. Na placa, a inscrição “Aqui começa a saudade de Iguatu”. De repente, João entra novamente no quadro com sua moto, seguindo o ônibus. Até que, junto com a trilha sonora que vai baixando de volume, vemos o ônibus e João diminuírem, até sumirem na estrada. Temos então a câmera parada nos deixando ver a placa e o céu azul imenso; e a trilha de ruídos ambientes: o vento soprando, o barulho das folhas de uma árvore levemente sacudidas pelo vento, o som de alguns pássaros. São 45 segundos de espera, até que avistamos o farol da moto que se aproxima na estrada. São mais 20 segundos, até que João finalmente cruze com a câmera na estrada. Ele está sozinho, Hermila se foi.

Desde que surge no começo da cena, Hermila aparece mais confortável, mais tranquila do que na viagem de volta para Iguatu. Relaxada na poltrona, a personagem tem uma expressão calma. Ela está sozinha, sem o filho de quem tomava conta na primeira viagem, sem as bagagens e utensílios que portava na sua chegada. Há menos peso, mais fluidez nessa partida.

No entanto, a aparente tranquilidade, de repente, passa a se parecer com apatia quando João surge em sua janela. Em um primeiro momento, Hermila vira o rosto, como em uma recusa aos apelos dele. O incômodo pelo que ela deixa para trás é visível naquele instante. Para seguir, seria preciso renegar uma parte sua que

periférica do espectador. É o que acontece quando Hermila e Georgina vão a um pequeno mercado comprar bebida. Podemos pensar esse recurso como uma alusão à possibilidade de fuga, uma vez que, ao colocar uma segunda cena no mesmo plano, é estabelecida a possibilidade de escolha entre as duas ações, como se sair de um lugar para o outro fosse sempre algo plausível de ser feito, a partida é algo latente. A própria representação do “céu” que dá nome ao filme se imbui dessa ideia de horizonte, de que há algo além de lá. O céu, sempre perturbadoramente azul, da cidade, aumenta ainda mais essa impressão.

Ao mesmo tempo, vemos em várias ocasiões a câmera se deter fixa enquanto as personagens transitam diante dos limites do plano focalizado. Há nessa construção uma impressão quase claustrofóbica, como se o espaço fílmico aprisionasse a personagem, que se debate nele. Marcel Martin (2005) dá os exemplos de *Acosado* (1960) e *Hiroshima meu amor* (1959), onde a câmera em constante movimento cria uma “dinamização do espaço, o qual, em vez de permanecer como um quadro rígido, se torna fluido e vivo” (MARTIN, 2005, p. 57). A câmera fixa de *O céu de Suely* sugere exatamente o contrário, um espaço estanque. Um exemplo dessa claustrofobia acontece no momento em que Hermila telefona para saber de Mateus de um orelhão em frente a um bar onde ela e sua tia Maria estão. A câmera fixa de dentro do bar focaliza Hermila, do outro lado da rua, no orelhão. Após a tentativa de contato com o marido a protagonista volta ao bar frustrada, percorrendo todo o plano focalizado, onde depois aparece sua tia com seu filho nos braços. Hermila aparece do outro lado da rua, depois a atravessa, percorrendo o plano em profundidade, em seguida se encosta à porta do bar, aproximando-se do limite do plano. Esse percorrer do espaço acontece acompanhando a angústia e impotência de Hermila naquele momento.

Também é recorrente um espaço que se impõe à personagem. Além de criar a sensação de aprisionamento, a construção do espaço fílmico, através dos planos e enquadramentos, subjuga a personagem, aparecendo antes dela e se apresentando como possibilidade única de local de atuação. Temos em vários momentos a câmera fixa que focaliza determinado espaço onde Hermila, logo em seguida, entra em campo. É o caso da cena onde a personagem vai à rodoviária saber sobre a hora que o ônibus vindo de São Paulo chegaria. A câmera se encontra parada por trás do vendedor de passagens, onde surge Hermila. Essa relação de opressão entre espaço e personagem também pode ser observada pela grande quantidade de planos abertos em que Hermila aparece diminuta diante da imensidão de céu e estrada. Como, por exemplo, quando ela chega a Iguatu com o filho nos braços. Hermila desce do ônibus e aparece minúscula em um plano aberto que nos deixa ver a estrada, o céu e o seu abandono.

